

DE NUEVA ESPAÑA A MÉXICO

EL UNIVERSO MUSICAL MEXICANO ENTRE CENTENARIOS (1517-1917)

Editado por Javier Marín-López

un
i Universidad
Internacional
de Andalucía
A

AMOR POR MÉXICO: E. THOMAS STANFORD (1929-2018), *IN MEMORIAM*

BENJAMÍN JUÁREZ ECHENIQUE
 Boston University
 Centro de Estudios Mexicanos UNAM-Boston

*The light became her grace and dwelt among
 Blind eyes and shadows that are formed as men;
 Lo, how the light doth melt us into song.*

Ezra Pound (texto de una canción de juventud de E. Thomas Stanford)

“**L**a musicología y la etnomusicología son dos ramas del mismo árbol y ese árbol es el árbol de la vida”. Con estas palabras concluyó E. Thomas Stanford (Figura 30.1) sus charlas como invitado especial en la sexta conferencia anual organizada por los alumnos del Departamento de Musicología de la Boston University en febrero de 2013. Stanford perteneció a una verdadera pléyade de estudiosos estadounidenses que dedicaron la mayor parte de sus esfuerzos a estudiar la música de México, tales como Steven Barwick, Robert Stevenson, Alice Ray Catalyne en el ámbito de la música catedralicia, y Henrietta Yurchenko o Raúl Hellmer en el campo de la “música folklórica mexicana”, como se le llamaba en aquellos tiempos.



Figura 30.1: E. Tomás Stanford en su casa de la Ciudad de México (Calle Gabriel Mancera # 418, Colonia del Valle) el 16 de agosto de 2012 (Foto: Sergio Rangel).

Tomás, como le llamábamos sus amigos e innumerables alumnos, nació en el seno de una ilustre familia de emprendedores, ferrocarrileros y filántropos, y su origen se remontaba, según me lo confió él mismo, a un capitán de soldados mercenarios al servicio del príncipe Guillermo de Orange, “por eso todos en la familia somos altos... para ser parte de su ejército había que superar la altura media”. Si el príncipe de Orange encabezó la rebelión contra los Habsburgo en el siglo XVI, Tomás, además de la altura, heredó un espíritu libertario, en ocasiones contestatario; siempre comprometido con los grupos marginados o sometidos, mantuvo una actitud de perenne rechazo frente a las manipulaciones del poder, la burocracia y lo que él llamaba “la casta”.

Su formación musical inició con el estudio del piano, que tocaba con fluidez y refinamiento; conservo alguna grabación de él tocando Bach con claridad y elegancia ejemplares; pero si su vocación musical era innegable, la interpretación no fue su camino. Su recital de maestría en la Universidad del Sur de California (USC) en 1953 fue transmitido por la estación de radio KUSC y conservo una grabación parcial, donde el locutor presenta su biografía, que me permito parafrasear:

Nació en Albuquerque, Nuevo México, pero ha vivido la mayor parte del tiempo en Los Ángeles, estudió seis años con Clarence Mader (1904-1971) [organista de la Immanuel Presbyterian Church de Los Ángeles, y compositor influenciado por Schoenberg y el serialismo]; también estudió un año y medio con George Tremblay (1911-1982) [otro seguidor de Schoenberg y su alumno directo; Tremblay fue profesor de un enorme grupo de compositores, desde Mel Powell hasta Quincy Jones]. En 1946 ingresó en USC [Universidad del Sur de California], donde su maestro de composición fue Halsey Stevens (1908-1989) [notable pedagogo, compositor y biógrafo de Béla Bartók (1881-1945)]; entre sus alumnos sobresalen el jazzista Charles Lloyd y el compositor coral Morten Lauridsen].

Stanford se mudó en 1948 a Nueva York, donde estudió por dos años en la célebre Escuela Juilliard bajo la guía de Vincent Persichetti (1915-1987), uno de los más notables formadores de compositores del siglo pasado, entre cuyos pupilos se cuentan Philip Glass, Richard Danielpour, Leonardo Balada y Leo Brouwer. En 1950 se mudó de nuevo a la costa oeste de Estados Unidos y concluyó su licenciatura en composición en la Universidad de California en Berkeley, donde estudió con Roger Sessions (1896-1985); en 1953 regresó a Los Ángeles a cursar una maestría con Leon Kirchner, otro célebre alumno de Schoenberg (1919-2009). Las obras de dicho recital incluyen canciones con textos de Ezra Pound y del poeta chino del siglo VIII, Li Po (Li Bai) traducidos por Pound, obras para piano y piezas corales que demuestran un manejo fácil de varios estilos, las técnicas dodecafónicas, el contrapunto, y un espíritu lírico y romántico que subraya el locutor de la transmisión radiofónica (véanse dos muestras en los Anexos 30.1 y 30.2).

Con una formación tan sólida como compositor y maestros tan ilustres, ¿cómo es que Stanford no siguió el camino de sus pares, componiendo por un lado y enseñando en alguna universidad o conservatorio por otro? Y ¿por qué transfirió sus estudios de USC a Juilliard y luego a UC Berkeley? Dos de las probables causas fueron que durante sus años de estudiante en Juilliard fue elegido representante de Estados Unidos ante la reunión europea de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea. Su participación, progresista e independiente, provocó el malestar del compositor norteamericano Vincent Persichetti, mucho más convencional musicalmente que el joven Stanford, y cuando este le reportó los detalles de su participación, en espera de felicitaciones, lo que recibió en cambio fue una reprimenda; el espíritu competitivo y, sobre todo, dogmático de Juilliard en esos años no era el lugar ideal para su formación.

Después de esto, Tomás decidió enlistarse en el ejército americano como recluta voluntario para cumplir con la obligación de servir por dos años. Vivía en Harlem, no encontraba trabajo y soñaba con visitar Europa y recorrer las calles y visitar las iglesias donde caminó y trabajó Bach. En una entrevista

inédita, Tomás sonríe y nos comparte que “en la infinita sabiduría del ejército, que sabía mejor que yo lo que me convenía, me enviaron durante la guerra de Corea a la base de Okinawa”. Como había concluido ya su maestría y era el soldado con mayor grado de estudios en su destacamento, le confiaron el trabajo administrativo y de archivo, experiencia que le sirvió para aprender el idioma japonés y la cultura nipona que exploró a través de su música. Frecuentemente recordaba con cariño y admiración a su maestra de koto, Sensei Suniko Gibo, quien además de la música le instruyó en las sutilezas de la ceremonia del té y otros aspectos de la cultura del Japón. Pero le quedó claro al joven militar que lo que realmente deseaba era recorrer el mundo para conocer las distintas culturas a través de su música, pues toda la música expresa identidad.

Al concluir su estancia militar en Japón, se le concedió, como a todos los veteranos, una beca de cuatro años para estudiar cualquier disciplina en cualquier lugar del mundo, y en 1956 se fue a la Ciudad de México. “Mi mamá me llevó hasta Tijuana y viajé solo y por mi cuenta a la capital mexicana, fue el 2 de enero de 1956; me acuerdo bien porque era el día de mi cumpleaños”. Había conocido a Carlos Chávez en Nueva York, y le escribió pidiendo recomendaciones para estudiar un doctorado en etnomusicología en México. Chávez le respondió en seguida y le sugirió estudiar en la Universidad Nacional Autónoma de México con Vicente T. Mendoza, uno de los pioneros en el estudio de la música tradicional mexicana. Tiempo atrás, su maestra de solfeo en USC, Alice Ray, quien realizó su tesis doctoral sobre Juan Gutiérrez de Padilla (entonces conocido simplemente como “Juan de Padilla”), le había hablado de los tesoros musicales que guardaba la Catedral de Puebla. Tomó un curso intensivo de español y se lanzó a la aventura de su vida.

Muy pronto se hizo amigo de Raúl Hellmer (1913-1971), pionero también en la documentación de la música tradicional mexicana, y en cuya oficina en el Palacio de Bellas Artes conoció, en el segundo mes de su estancia, a quien habría de ser su esposa, Antonia Hernández Vázquez, doña Toña, a quien con afecto llamaba “Chulita”. Pero no todo fue fácil, pues el trabajo con Vicente T. Mendoza (1894-1964) resultó insostenible: “fue como un choque de trenes”, refiere Tomás en una entrevista inédita de la serie *Protagonistas de la Cultura en México* [Urtext Cinema, 2015]. El enfoque eurocéntrico de Mendoza, más interesado en la música mestiza que en la indígena, y su perfil académico, musicalmente inferior al del joven Stanford, despertaron una mutua desconfianza que se acercaba a la animadversión. Como Tomás siempre fue muy claridoso, no es difícil imaginar el desenlace: dejó la UNAM e ingresó en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) para estudiar etnología; su principal maestro fue Morris (Mauricio) Swadesh (1909-1967), un brillante lingüista norteamericano que fundó, junto con Lévi-Strauss y Jacobson, la Asociación Internacional de Lingüística. Swadesh, además de mentor y amigo de Tomás, compartió su compromiso con la izquierda y durante la persecución macartista, cuando era profesor en City College New York (institución que desde 1961 forma parte de City University of New York, CUNY), el gobierno de Estados Unidos le retiró el pasaporte, fue acusado de comunista y despedido de la universidad en 1949. Fue invitado a México, primero al Instituto Politécnico Nacional, donde creó el área de lingüística (1954), más tarde fue investigador en la UNAM y profesor en la ENAH (1956).

La formación de Tomás como compositor, etnólogo y lingüista se completó con lecturas cuidadosas de una escuela de etnomusicología fundada en el pensamiento de autores como Alan P. Merriam (1923-1980), a su vez seguidor de Charles Seeger (1886-1979), curiosamente nacido en México de padres norteamericanos, y cuyo hijo fue el legendario cantante *folk* Pete Seeger (1919-2014). La premisa era considerar a la música como una expresión de la identidad cultural de cada grupo, el respeto por la cultura local, la renuncia a prejuicios etnocentristas y el valor de documentar *in situ* y con la mayor calidad de

audio posible el trabajo musical de los informantes, a quienes se debía tratar como iguales, como colegas y expresando admiración e interés entusiastas por su trabajo. El propósito: permitir a las generaciones futuras de cada comunidad acceso a la música de sus padres y abuelos; años después, cuando las grabadoras de cassette se encontraban prácticamente en todos lados, Stanford y Henrietta Yurchenko llevaban de regreso copias de sus trabajos previos como regalo a las comunidades. Una postura muy distinta a la búsqueda de raíces europeas o el solicitar al informante que repitiera y repitiera su música para transcribirla a pentagramas, como hacía Mendoza.

Obviamente el trabajo de campo en aquella época implicaba no solo transportar voluminosas grabadoras, delicados micrófonos y cables, sino también pesadísimas plantas generadoras de electricidad para poder operar el equipo, muchas veces a lomo de burro por caminos escarpados e inaccesibles que requerían semanas de viaje. Otra pionera de este método fue la ya mencionada Henrietta Yurchenko (1916-2007), la diminuta etnomusicóloga que colaboró con el altísimo Stanford y quien estudió piano en la Universidad de Yale pero, igual que Tomás, tuvo la vocación de investigar otras músicas. Muy cercana a Alan Lomax (1915-2002) y Charles Seeger, Yurchenko tenía un programa de radio en WNYC, *Adventures in Music*, donde presentó a artistas como Woody Guthrie (1912-1967) y a un joven de escasos 17 años que se paraba por primera vez ante un micrófono: Robert Allen Zimmerman, mejor conocido como Bob Dylan.

El trabajo de campo de Stanford en México abarcó décadas y prácticamente todo el territorio nacional; cerca de 400 comunidades, viajes azarosos en avionetas desvencijadas o por senderos escarpados donde no podían circular ni autos, ni bestias de carga, pero todo llevado a cabo con gran alegría y entusiasmo. Formó a muchas generaciones de estudiantes en el trabajo de campo, en algo que iba más allá de la documentación precisa de cada grabación, la clasificación de los materiales y el manejo del equipo de grabación; Stanford desarrolló e inculcó en sus pupilos un verdadero código de ética del investigador. En su escrito “El trabajo de campo. Un ensayo metodológico”, publicado en la revista *Rutas de Campo* (2017) bajo la edición de Marina Alonso Bolaños, de quien Stanford se expresaba siempre con gran admiración (“es una persona muy brillante”), leemos:

¿Quién es uno? ¿Qué representa? [...]. Soy músico, y me gusta conocer la música de los diferentes pueblos de la provincia mexicana [...]. Necesitamos presentar una imagen congruente, comprensible, honesta, sin ambigüedades, ni falsedades, porque las mentiras suelen descubrirse [...]. El etnomusicólogo es un huésped de las comunidades que lo reciben y le ofrecen información; por ello, debemos corresponder los favores a los que nos hacemos acreedores. Es conveniente y ético llevar copias para las personas que aparecen en las fotografías y copias de las grabaciones en casete [...].

En diversas ocasiones me han hecho la pregunta: ¿cuál es la mejor música del mundo? indefectiblemente he contestado que es la de cada quien [...] un flautista chontal de la Costa en San Pedro Huamelula, Oaxaca, me dijo: “En la capital nadie ha oído una música tan perfecta. Usted va a llevar esas grabaciones allá, las va a vender y se volverá muy rico”. Yo respondí al músico: “Es triste, pero en la capital casi no hay quien se interese por esa música. Nosotros debemos hacer lo posible para que esas costumbres se revaloricen y que con ello la nación chontal pueda tomar su merecido lugar en la vida cultural del país”. Sin embargo, el informante nunca alcanzó a comprender cómo era posible que hubiera personas tan insensibles que no se den cuenta de que la música de los chontales es “la mejor del mundo”¹.

¹ Stanford, E. Thomas. “El trabajo de campo. Un ensayo metodológico”. *Rutas de Campo*, segunda época, 1, 1 (enero-junio de 2017), pp. 8-24, pp. 10-15.

Con la misma ingenuidad del flautista chontal, Tomás y yo pensábamos que la música del virreinato era parte de la identidad del mexicano y su rescate indispensable para que la música y la cultura de México pudieran tomar su merecido lugar en el ámbito internacional. La Escuela Nacional de Antropología e Historia y la Sala de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, donde trabajé como director adjunto por un sexenio están en la misma calle, Avenida Zapote, muy cerca de la zona arqueológica de Cuicuilco al sur de la Ciudad de México, pero esa estrecha calle (parece irrisorio que se le denomine “avenida”) ha sido cruzada muy pocas veces. El rico mundo de la música de concierto y el de la investigación etnomusicológica en México parecieran universos independientes.

Interesado en la música de la Nueva España y consciente de los trabajos de Tomás por sus contribuciones al diccionario *Grove* y sus libros y artículos, lo busqué y encontré en él a un investigador metódico y riguroso, con un conocimiento enciclopédico de las músicas de mi país y muy pronto a un amigo entrañable y cómplice de innumerables aventuras. Si bien no hubo que recorrer peñascos, ni volar en avionetas desvencijadas para acceder a las partituras catedralicias, el acceso a los microfilmes de las Catedrales de México y Puebla, que él realizó con Lincoln Spiess desde 1965, era muy difícil, pues se encontraban depositados en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, en el sótano del imponente Museo de Antropología en el Parque de Chapultepec, sin equipo adecuado de consulta. Para mediados de los años 80 solo funcionaban uno o dos lectores de microfilm en la biblioteca, no había lector-impresor y tampoco se prestaban los materiales para consulta externa. Tomás me facilitó con inmensa generosidad transcripciones que ya había realizado, copias en papel de los microfilmes que ya hubiera impreso y, desde luego, los números de rollo y legajos donde se encontraban los materiales que necesité para los primeros conciertos y grabaciones. En alguna ocasión tuve que solicitar el uso de los lectores-impresores de microfilm del Registro Público de la Propiedad de la Ciudad de México para preparar un festival que patrocinaba el mismo gobierno capitalino en 1989. La recepción de la música entre el público fue excelente y, con la misma ilusión ingenua de nuestro colega chontal, buscamos apoyos para hacer el trabajo más estable y permanente. Virginia Ortiz Mena, con sensibilidad y entusiasmo, organizó una asociación civil, nos presentó con la Dra. Alicia Hernández Chavez, en ese momento directora del Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México, quien compartió nuestro entusiasmo; pero la inversión necesaria para contratar investigadores, instrumentistas y cantantes resultaba imposible para los recursos del Centro o los intereses prioritarios de El Colegio, presidido entonces por Mario Ojeda Gómez, politólogo y diplomático. Sin embargo, ese proyecto fue adoptado pocos años después por la Universidad Anáhuac Sur, bajo el rectorado de otro entrañable amigo y mentor, el Dr. Dermot McCluskey.

La vida académica de Tomás había enfrentado varias encrucijadas y otras más nos esperaban. Regresemos a su cronología; en 1967, Stanford regresó a la Unión Americana y enseñó en la Universidad de Texas en Austin (1967-1971), y más tarde en la Universidad de Carolina del Norte, en Greensboro (1971-1978), donde ofreció clases de etnomusicología, apreciación musical e historia de la música. Pero su esposa no era feliz en los Estados Unidos y él quería continuar su trabajo de campo en México, por lo que regresó a nuestro país y de 1978 a 1983 trabajó en la Dirección General de Culturas Populares, continuó su trabajo de campo y durante un tiempo, para completar sus ingresos, reparó equipos electrónicos con éxito económico, por lo que su esposa le recomendó que continuara mejor con esa profesión que con la etnomusicología.

Una anécdota inolvidable de ese entonces (cuando Tomás vivía en el Peñon de los Baños, una colonia popular cercana al Aeropuerto de la Ciudad de México) y que nos contó a mi esposa Marisa

Canales, a quien él siempre llamaba con cariño “chaparrita” y a mí, cuenta que como su casa no tenía espacio para estacionar su auto, su vecino y compadre le permitía guardarlo en su amplio terreno. Una noche muy lluviosa se encontró con que el terreno estaba lleno de autos, pues había una gran fiesta por los 15 años de la hija del compadre. Tomás, después de estacionar el coche, entró a la casa para dejar las llaves; como llovía a cántaros, él iba empapado con su larga gabardina negra y su sombrero de ala ancha; por si fuera poco, se había interrumpido la electricidad por la tormenta y Juan Pablo II, que se hallaba en México en esos días, regresaba a Roma esa noche. Entonces cuando entró, los invitados a la fiesta empezaron a susurrar “es el Papa... es el Papa”... “no sé qué me poseyó en ese momento, pero entré al salón, los santigué a todos y ¡salí corriendo! Al día siguiente estaba tan apenado que no quería ni ver la cara de mi compadre; me esperé hasta tarde, pero él me estaba esperando, muy agradecido. Había sido el mejor regalo para la quinceañera y la envidia de todo el barrio”.

En 1981 trabajó para Radio Educación y produjo una serie de 87 programas, basados en su trabajo de campo, titulada *La música popular en México*. En 1983 enseñó cursos de producción para la red de radio indígena del extinto Instituto Nacional Indigenista y creó un archivo que después fue destruido, pero Stanford era muy precavido y siempre guardó en casa copias de todos sus trabajos, mismos que generosamente compartió conmigo, al final de su vida, en formatos digitales que ocupan unos cuatro terabytes de grabaciones, transcripciones, programas de radio, escritos publicados e inéditos y otros materiales audiovisuales. Esos últimos años, después de enviudar de Toñita, tuvo la suerte de encontrar una nueva esposa, Elizabeth Bocanegra, quien lo colmó de atenciones, cuidados y felicidad. Cuando me anunció su nuevo matrimonio me dijo: “me revivió el corazón de nuevo”. Todos sus amigos le agradecemos este amor y cuidados a Elizabeth.

También en 1981 Stanford regresó, ahora como maestro, a la Escuela Nacional de Antropología e Historia, fundó la Fonoteca y fue Jefe del Laboratorio de Sonido, que vivió tiempos de prosperidad y adversidad, hasta el punto de ser casi desmantelado. Tomás fue siempre parte de un grupo de etnólogos y antropólogos críticos, como Guillermo Bonfil Batalla (1935-1991), Rodolfo Stavenhagen (1932-2016) y Arturo Warman (1937-2003); los cambios políticos dentro y fuera de la ENAH a veces favorecieron, y a veces no, sus investigaciones: su estilo sincero y abierto chocaba con las formas corteses y frecuentemente hipócritas de la burocracia y de “la casta”, y esto alimentó a sus detractores. En todo caso, es innegable que fue el más prolífico investigador de la música tradicional de México y también de los archivos catedralicios de nuestro país. Después de jubilarse de la ENAH, continuó como profesor emérito, organizando sus archivos y redactando trabajos que siguen inéditos. Donó más de mil libros de su colección, su piano Steinway y copias de su trabajo a la Fonoteca Nacional de México, cuya directora fundadora, Lidia Camacho, siempre apoyó la difusión de su trabajo; dicha colección de copias de sus grabaciones de campo es parte de la “Memoria del Mundo”, título que le otorgó la UNESCO y parte medular del archivo de la Fonoteca (véase una lista de su bibliografía selecta como Anexo 30.3).

En la Universidad Anáhuac Sur (UAS) trabajó con la misma constancia y productividad y finalmente, en 2002, logró editar el *Catálogo de los acervos musicales de las Catedrales Metropolitanas de México y Puebla*, en la editorial del INAH². Este trabajo, que mereció el elogio de especialistas internacionales y que se encuentra en las bibliotecas de grandes universidades de todo el mundo, no dejó de despertar críticas y envidias locales. Tomás transcribió también centenares de obras de estos fondos

² Stanford, E. Thomas. *Catálogo de los acervos musicales de las Catedrales Metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Gobierno del Estado de Puebla, Universidad Anáhuac Sur, Fideicomiso para la Cultura México/USA, 2002.

(véase una lista de compositores coloniales en el Anexo 30.4); algunos de estos materiales se hallan grabados en una docena de CDs que dirigí con el Angelicum de Puebla y el Conjunto de Cámara de la Ciudad de México y que editó Urtext Digital Classics, único espacio en que convivieron y conviven sus trabajos musicológicos y etnomusicológicos, una caja de 12 CDs y varios volúmenes sueltos, además de otra caja de 13 CDs aun inédita (véase Anexo 30.5). La Universidad Anáhuac Sur organizó en 1998 un *Congreso Internacional de Mexicanidad* con destacados especialistas nacionales e internacionales como Patricia Galeana, Yólotl González, Eduardo Merlo, William Summers y Douglas Kirk. Al final del Congreso, Tomás recibió finalmente el ansiado doctorado que había motivado su primer viaje a México; dos años antes ya lo había recibido Lech Walesa de la misma institución: “Es la forma más difícil de obtener un doctorado”, nos dijo en su discurso de recepción.

Quiero, para concluir, citar las palabras de Nezahualcóyotl que utilizó Tomás en su última composición *Cantares mexicanos* (1999), dedicada a Marisa Canales y el autor de este artículo, y evocar su memoria como el Rey Poeta recordaba a Tezozómoc:

En verdad viven,
allá en donde de algún modo se existe.
¡Ojalá pudiera yo seguir a los príncipes,
llevarles nuestras flores!
¡Si pudiera yo hacer míos
los hermosos cantos de Tezozomocztin!
Jamás perecerá tu renombre,
¡oh mi señor, tú Tezozomocztin!,
así, echando de menos tus cantos,
me he venido a afligir,
sólo he venido a quedar triste,
yo a mí mismo me desgarró.
(versión de Ángel María Garibay)

Anexo 30.1: E. Thomas Stanford, *Away in a manger (Christmas chorale prelude)* (1945)*Away in a manger (Christmas chorale prelude)*

Moderato (hold) Thomas Stanford

Organ

8 (no hold)

14

12 December 1945

Anexo 30.2: E. Thomas Stanford, *Cantares mexicanos para barítono y orquesta* (1999)

Partitura en Do

Duración total: 10:30

para Benjamín Juárez y Marisa Canales

Cantares mexicanos

para Barítono y Orquesta

Textos en traducción de Ángel María Garibay

I.

Canto de Macuilxochitzin

Duración - 5:00

Thomas Stanford (1999)

Moderato $\text{♩} = 90$

Barítono

1 *f* A - lgu - nos ca - nta - res e - le - vo. *ff* (,) *mp* Yo, Ma - cui - lxó - chiti, con *pp*

7 *leggero*

Fag. *cresc.* e - llos a - lle - - - - gro al Da - dor de la vi - da. *f* *mp* *mp*

13 **Più mosso** $\text{♩} = 110$

Fag. *f* *ff* *cresc.*

Cor. 1-2 *f*

Cor. 3-4 *ff*

Tb. *f* *cresc.*

Plat. *f* *ff*

Bar. *f* *ff* iCo - mie - nce la da - - - - nzal

Vin. 1 *f*

Vin. 2 *f*

Vla. *f*

19 *Meno Moderato* $\text{♩} = 100$

Picc. *pp*

Fag. *pp* *leggiere*

C. Fag.

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Tb.

Plat.

Bar. *mf*

Vin. 1 *fff*

Vin. 2

Vla.

25 *mf* *leggiere* *Allegro moderato* $\text{♩} = 125$

Fl. 1

Bar. *mp*

Vin. 1 *p* *cresc.*

Cb. *cresc.*

31 *fff* *pp*

Picc.

Fag.

C. Fag.

Timb. *fff*

Plat. *fff*

Bar. *ff*

Vin. 1 *divisi*

Vin. 2 *ff* *cresc.* *divisi* *fff* *cresc.*

Vla. *fff*

Cb. *fff*

¡A do - nde de a - lgun mo - do se e - xi - ste, a la ca - sa de

¿Ei se lle - van los ca - ntos? ¿O só - lo a - quí e - stán vuestras flo - res?

¡Que co - mie - nce la

spiccato

De Nueva España a México : el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917). Javier Marín-López (ed. lit.). Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2020. ISBN 978-84-7993-357-9. Enlace: <http://hdl.handle.net/10334/5381>

79 **Lento** $\text{♩} = 55$ *mf* *Le -*

Bar. *con sordini* *pp*

Vin. 1 *con sordini* *pp*

Vin. 2 *con sordini* *pp*

Vla. *con sordini* *pp*

Vcl. *con sordini* *pp*

Cb. *pp*

85 *mf* *Le -*

Fl. 1 *nta - me - nte ha - ce o - fre - nda de flo - res y plu - mas al Da - dor de la*

Bar. *nta - me - nte ha - ce o - fre - nda de flo - res y plu - mas al Da - dor de la*

Vin. 1 *nta - me - nte ha - ce o - fre - nda de flo - res y plu - mas al Da - dor de la*

Vin. 2 *nta - me - nte ha - ce o - fre - nda de flo - res y plu - mas al Da - dor de la*

Vla. *nta - me - nte ha - ce o - fre - nda de flo - res y plu - mas al Da - dor de la*

Vcl. *nta - me - nte ha - ce o - fre - nda de flo - res y plu - mas al Da - dor de la*

Cb. *nta - me - nte ha - ce o - fre - nda de flo - res y plu - mas al Da - dor de la*

91 **poco accel.**

Fl. 1 *vi - da. Po - ne los e - scu - dos de las á - guilas en los bra - zos*

Fl. 2 *vi - da. Po - ne los e - scu - dos de las á - guilas en los bra - zos*

Ob. *mf* *cresc.*

Fag. *mf* *cresc.*

Cor. 1-2 *vi - da. Po - ne los e - scu - dos de las á - guilas en los bra - zos*

Cor. 3-4 *vi - da. Po - ne los e - scu - dos de las á - guilas en los bra - zos*

Bar. *vi - da. Po - ne los e - scu - dos de las á - guilas en los bra - zos*

Vin. 1 *vi - da. Po - ne los e - scu - dos de las á - guilas en los bra - zos*

Vin. 2 *vi - da. Po - ne los e - scu - dos de las á - guilas en los bra - zos*

Vla. *vi - da. Po - ne los e - scu - dos de las á - guilas en los bra - zos*

Vcl. *vi - da. Po - ne los e - scu - dos de las á - guilas en los bra - zos*

Cb. *vi - da. Po - ne los e - scu - dos de las á - guilas en los bra - zos*

97 Menos lento $\text{♩} = 70$

Fl. 2

Ob.

Fag.

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Bar.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

de los ho - mbres, a -

103

Bar.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

llá - a do - nde a - rde la gue - rra, en el i - nte - rior de la lla -

107 Otro poco más rápido $\text{♩} = 75$

Bar.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

nu - ra Co - mo nue - stros ca - ntos, co - mo nue - stras

poco accel.

113 **Allegro moderato** $\text{♩} = 125$

Fag. *pp*

C. Fag.

Cor. 1-2 *f*

Cor. 3-4 *ff*

Tb. *fff*

Plat. *cresc.*

Bar. *mp* *mf* a - sí, tú, el gue -

Vln. 1 *f* *sfz* *senza sordini*

Vln. 2 *f* *sfz*

Vla. *f* *sfz* *senza sordini*

Vcl. *f* *sfz*

Cb. *f* *sfz*

119 **accel.**

Fag.

C. Fag.

Bar. *mp* irre - ro de ca - be - za ra - pa - da, das a - le - grí - a al Da - dor de la

125 $\text{♩} = 145$

Fl. 1 *leggiero* *p*

Fl. 2 *leggiero* *p*

Bar. *mp* vi - da. Las flo - res del á - gui - la que - dan en tus ma - nos, se -

131

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

C. Fag.

Bar. *p* *mp* *mf* *mp* flor A - xa - yá - call. Con flo - res di - vi - nas, con flo - res de gue - rra que - da cu -

137 **L'istesso tempo**

Cor. 1-2 *mp*

Cor. 3-4 *mp*

Bar. *bie - rto, con e - llas se e - mbria - ga el que_e - stá de nue - stro la - do.*

143 **Marziale** $\text{♩} = 120$

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Bar. *ff* *ad lib.* *So - bre no - so - tros se a - breñas*

Vln. 1 *marcato* *ff*

Vln. 2 *ff*

Vla. *marcato* *ff*

Vcl. *ff*

149 **Allegro moderato** $\text{♩} = 185$

C. Fag.

Bar. *ff* *flo - res de gue - rra, en E - hca - té -*

Vln. 1 *ff*

Vln. 2 *ff*

Vla. *ff*

Vcl. *ff*

155 *mf*

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

C. Fag.

Bar. *pec, en Mé - xi-co, con e - llas se e - mbria - ga el que_e - stá a nue - stro la - do.*

161

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. Sib

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Tb.

167

Cl. Sib

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Tb.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

Marziale $\text{♩} = 120$

172 **Allegro moderato** *mf* $\text{♩} = 125$

Bar.

Se han mo - stra - do a - tre - vi - dos los prí - nci - pes, los de A - co - lha - can,

178

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Bar.

vo - so - tros los Te - pa - ne - cas.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Marziale $\text{♩} = 120$

184 **Allegro moderato** $\text{♩} = 105$

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Bar.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

ff

Por to - das pa - rtes

187

C. Fag.

Bar.

A - xa - yá - catl hi - zo co - nqui - stas, en Ma - tla - tzi - nco, en Ma - li - na - lco,

193

Fl. 1

Fl. 2

C. Fag.

Bar.

leggiere *mf*

leggiere *mf*

3

3

en O - cui - llan, en Te - qua - lo - ya, en Xo - hco - ti - tlan. Por a - quí

199

Fl. 1

Fl. 2

C. Fag.

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Bar.

mp

mp

vi - no a sa - lir.

205

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Fag.

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

mp

cresc.

f

sempre

211

Ob.

Fag.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

ff

217

Marziale $\text{♩} = 120$ **Allegro moderato** $\text{♩} = 115$

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Bar.

Vln. 1

f

legato

mf

A - llá en Xi - qui - pi - lco a A - xa - yá - catl lo hi - rió en la pie - rna un o - to -

235 **Allegro moderato** $\text{♩} = 125$

Andante $\text{♩} = 90$

Picc.

Fag.

C. Fag.

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Tb.

Timb.

Plat.

Bar.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

Se fue é - ste_a bu -

241

Fag.

C. Fag.

Bar.
 scar a sus mu - je - res, les di - jo: —Pre - pa - ra - die un bra - gue - ro, u - na ca - pa,

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

247

Bar.
 se lo da - réis, vo - so - tras que sois va - lie - ntes.— A - xa - yá - catl e - xla-mó:

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

252

Cor. 1-2
 mp

Cor. 3-4
 mp

Bar.
 —¡Que ve - nga el o - to - mí que me ha he - ri - do en la pie - mal— El o - to - mí tu - vo mie - do, di -

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

258

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Bar.
 jo: —¡En ve - rdad me ma - ta - rán!— Tra - jo_e - nto - nces un gue - so ma - de - ro

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

263

Bar. y la piel de un ve - na - do, con e - sto hi - zo re - ve - re - ncia_a A - xa -

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

268

Cor. 1-2

Tb.

Timb.

Bar. yá - catl. *spiccato* - sta - ba lle - - - no de mie - do_el o - to - mi.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Allegro moderato $\text{♩} = 125$

cresc.

273

Picc.

Fag.

C. Fag.

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Tb.

Timb.

Plat.

Bar. *mf* Pe - ro e - nto - nces sus mu - je - res por

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Andante $\text{♩} = 90$

fff

pp

ff

fff

mf

fff

mf

fff

278 **Allegro moderato** $\text{♩} = 125$

C. Fag.

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Tb.

Timb.

Plat.

Bar.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

284

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Tb.

Timb.

Plat.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

México, DF
15 de julio de 1999

Anexo 30.3: Bibliografía selecta de E. Thomas Stanford

1962. "Datos sobre la música y danzas de Jamiltepec, Oaxaca". *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 15 (n.º 44 en colección), pp. 187-200.
1963. "La lírica popular de la costa michoacana". *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 16 (n.º 45 en colección), pp. 231-282.
1965. "Una lamentación de Jeremías compuesta en el siglo XVI para el uso de la Catedral de México". *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 18 (n.º 47 en colección), pp. 235-270.
1966. "Three Mexican Indian carnival songs". *Ethnomusicology*, 10, 1, pp. 58-69.
1966. "A linguistic analysis of music and dance terms from three sixteenth-century dictionaries of Mexican Indian languages". *Inter-American Institute for Musical Research Yearbook*, 2, pp. 101-159.
1967. "Investigaciones en el Laboratorio del Sonido". *Buena Música en México*, 1, pp. 4-7 [publicado también ese mismo año en los *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 26, pp. 17-21].
1968. *Catálogo de grabaciones del Laboratorio de Sonido del Museo Nacional de Antropología*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 471 pp.
1969. "Courtship music in present-day México". *Yearbook for Inter-American Musical Research*, 5, pp. 90-100.
1969. *An Introduction to Certain Mexican Musical Archives* (en colaboración con Lincoln B. Spiess) [Detroit Studies in Music Bibliography Series, 15]. Detroit, Information Coordinators, 185 pp.
1971. *Lo efímero y lo eterno del arte popular mexicano* (colaboración con otros autores). 2 vols. México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.
1972. "The Mexican 'son'". *Yearbook for the International Folk Music Council*, 4, pp. 66-86.
1974. *El villancico y el corrido mexicano* [Colección Científica Etnológica, 10]. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 74 pp.
1980. "Encina, Juan del". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 20 vols. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 1980, vol. 6, pp. 767-770.
1980. "Villancico" (con Isabel Pope). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 20 vols. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 1980, vol. 19, pp. 767-770.
1983. "La etnomusicología y el rescate de una riqueza que se pierde". *Indigenismo, pueblo y cultura*. Jas Reuter (ed.). México, Consejo Nacional Técnico de la Educación, pp. 97-106.
1984. "Sobrevivencias de la música prehispánica en México". *Sabiduría popular*. Zamora, El Colegio de Michoacán, 1983, pp. 223-231.
1984. "Rasgos de la música precolombina". *La música de México. 1. Período prehispánico (ca. 1500 a.C. a 1521 d.C.)*. Julio Estrada (ed.). México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 79-86.
1985. "La etnomusicología en México". *Música indígena*, 1, 2, pp. 24-26.
1986. "La sesquiáltera de la música popular Mexicana y sus orígenes". *Música indígena en México*. México, Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista, pp. 75-87.

1992. "Ignacio de Jerusalem y Stella". Notas para el disco *México Barroco. Vol. II / "Navidad". Ignacio Jerusalem y Stella*. Coro y Conjunto de Cámara de la Ciudad de México. Benjamín Juárez Echenique (dir.). Urtext, UMA 2002, CD, pp. 2-5.
1994. *Primer Gran Festival de la Ciudad de México, 450 años de música*. Notas para el disco. Cuatro Estaciones-DDF, CD.
1994. "Henrietta Yurchenko". *Bibliomúsica*, 7 (enero-abril), pp. 60-61.
1995. Notas para el disco *México Barroco. Vol. I / Ignacio Jerusalem y Stella / Francisco Delgado*. Schola Cantorum y Coro y Conjunto de Cámara de la Ciudad de México. Benjamín Juárez Echenique (dir.). Urtext, UMA 2001, CD, pp. 7-11.
1996. Notas para el disco *México Barroco / Puebla II. Missa "Ego flos campi"*, Juan Gutiérrez de Padilla (en colaboración con Benjamín Juárez Echenique). Angelicum de Puebla, Schola Cantorum de México y Niños Cantores de la UNAM. Benjamín Juárez Echenique (dir.). Urtext, UMA 2005, CD, pp. 5-7.
1996. Notas para el disco *México Barroco / Puebla III. Missa sobre el "Beatus vir de Fray Jacinto"* (en colaboración con Benjamín Juárez Echenique). Angelicum de Puebla, Ruth Escher y Cécile Gendron, sopranos. Benjamín Juárez Echenique (dir.). Urtext, UMA 2006, CD, pp. 8-12.
1996. "Categorías de la música maya en Quintana Roo". Ponencia en el *Primer Encuentro Internacional de Etnomusicología*, Guadalajara.
1997. "Gabriel Pareyón, *Diccionario de la música en México*" [review]. *Latin-American Music Review*, 18, 1, pp. 124-126.
1998. "Nationalism and the Resurrection of Mexico's Musical Past: The Urtext Discs and Música del Nuevo Mundo: A Report". *International Hispanic Music Study Group Newsletter*, 4, 2.
2001. Notas para el disco *Aires del Virreinato II*. Martha Molinar (soprano) [y artistas invitados]. Juan Ignacio Corpus (dir.). Urtext, UMA 2015, CD, pp. 5-28.
2002. *Catálogo de los acervos musicales de las Catedrales Metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Gobierno del Estado de Puebla, Universidad Anáhuac Sur, Fideicomiso para la Cultura México/USA, 2002.
2008. *Colección Puebla. Grabaciones de campo de música popular tradicional*. 10 vols. México, Dirección de Música-Secretaría de Cultura de Puebla, Orquesta Sinfónica del Estado de Puebla y Start Pro Diseño y Producción, 2008.
2012. "Reyes Habsburgo y borbones y la música de México". *Música Oral del Sur*, 9, pp. 154-160.
2017. "El trabajo de campo. Un ensayo metodológico". *Rutas de Campo*, 2ª época, 1, 1 (enero-junio), pp. 8-24.
2017. "Experiencias en el campo (1957-1990). Trece relatos de los trabajos de campo de un etnomusicólogo". *Rutas de Campo*, 2ª época, 1, 1 (enero-junio), pp. 46-103.

Anexo 30.4: Compositores transcritos por E. Thomas Stanford durante su período de trabajo de investigación en la Universidad Anáhuac Sur

Anónimos

Juan Bautista del Águila (*ca.* 1720-1784)

José de Agurto y Loaysa (*ca.* 1620-1696)

Manuel Arenzana (1749-1821)

Luis Baca (1826-1855)

Luis Coronado (*fl.* 1584-1648)

Martín Francisco de Cruzelaegui (*ca.* 1743-*ca.* 1802)

Miguel Mateo Dallo y Lana (*ca.* 1650-1705)

Francisco Delgado (1771-1829)

Hernando Franco (1532-1585)

Juan García de Céspedes (*ca.* 1619-1678)

Juan Gutiérrez de Padilla (*ca.* 1590-1664)

Francisco Guerrero (1528-1599)

Ignacio Jerusalem y Stella (1707-1769)

Pedro José Jerusalem (1743-1770)

Nicolás Jiménez de Cisneros (*fl.* 1704-1747)

Antonio Juanas (*ca.* 1762/63-*ca.* 1822)

José Joaquín Laso Valero (1713-1778)

Francisco López Capillas (1614-1674)

José Mir y Llusá (1701/4-1764)

Cristóbal de Morales (*ca.* 1500-1553)

Cayetano Pagueras (ss. XVIII-XIX)

Fabián Pérez Ximeno [Ximeno Pérez] (1587-1654)

Antonio de Salazar (*ca.* 1650-1715)

José de San Juan (*fl.* 1750)

Manuel Sumaya (1679/80-1755)

Mateo Tollis de la Roca (1714-1781)

Francisco Vidales (1632-1702)

Anexo 30.5: Títulos de los CDs de la segunda caja, inédita, de la colección *Música tradicional mexicana* de E. Thomas Stanford

1. *Jaranas yucatecas*
2. *Música de los aztecas de hoy*
3. *Música maya de Quintana Roo*
4. *Tres músicos de la Mixteca oaxaqueña*
5. *Cantares indígenas, Cantares indígenas mexicanos*
6. *Ritos huastecos*
7. *Música de los mixtecos de Oaxaca y Guerrero*
8. *Sones jarochos*
9. *Música mestiza de Jamiltepec, 1957-1962*
10. *La canción mexicana*
11. a) *Pascolas y Danza del venado de los mayos y yaquis, 1961*
12. b) *Música de Sinaloa y Sonora, 1961*
13. *La trova de la Costa Chica guerrerense*